

# ВВЕДЕНИЕ

**А**втора иной раз настойчиво просят раскрыть причины, по которым он решил взяться за перо. Редко когда он говорит правду о своей работе, но порой сам ощущает потребность в исповеди. Или, лучше сказать, в исповедании веры. Предлагаемая читателю книга — свидетельство авторской увлеченности историей и культурой части евразийского континента, называемой Европой. Многим нашим современникам Европа представляется неким аппаратом принуждения, лишившим их права выдерживать сыр в яме, а сало из Колоннаты — в мраморных ваннах. Для других — это далекий от повседневных нужд институт, придумавший валюту, из-за которой, похоже, слишком подорожала мука. В глазах еще одних, наконец, отказ от национальных символов воспринимается как посягательство на память предков.

И все же существует то, что связывает народы, составляющие Европу, причем гораздо крепче, нежели возникшие там нации, — это огромный общий культурный багаж. Мастера-каменотесы «комачини» романской эпохи, французские готические архитекторы, немецкие клавесинисты — как создатели инструментов, так и музыканты, неаполитанские оперные певицы, лотарингские повара, английские путешественники, испанские актеры, русские аристократы, продавцы религиозных гравюр из Трентино, австрийские кондитеры и голландские шоколадники,

**Европа:  
культурное  
наследие**

Джованни Паоло Панини. Галерея античного Рима (фрагмент). 1758. Холст, масло; 231 × 303. Париж, Лувр

баварские пивовары, эльзасские ткачи — целый мир творчества и предприимчивости, включавший в себя как знать, так и бедноту, банкиров и горных рабочих: они всегда осознавали, что их мир — не нация, а вся Европа, по которой они свободно разъезжали, как это делали в свое время святой Фома Аквинский, Иоанн Дунс Скот и Уильям Оккам, именуемые соответственно Ангельский доктор, Тонкий доктор и Непобедимый доктор. Тот, кто снимался с насиженного места, был человеком незаурядным. Тот, кто сидел сиднем, был мертв или, что еще хуже, заставлял умирать других, затеявая войны ради сохранения собственной власти на местах. Каменотесы сделали архитекторами, ткачи изобрели современную моду... и сегодня весь мир, включая Дальний Восток, носит пиджаки и галстуки. Европа галстуков, майонеза и жареной хрустящей картошки или пиццы, вакцины и бинарного исчисления заразила собой весь земной шар.

История Старого континента сегодня в гораздо большей мере связана с его культурой, нежели с происходившими на нем войнами. Ведь поладили же сиенцы с флорентийцами, а галльские племена — с латинянами и германцами, саксами и скандинавами. В самом деле, связующим элементом между ними выступает их сложная культура, подверженная постоянной гибридизации, но при этом имеющая параллельные, переплетающиеся корни. В XVIII в. дворяне перемешивались между собой через браки, а затем бились друг с другом на полях сражений. В XIX в. буржуазия создавала и объединяла свои предприятия, прежде чем отправляться в окопы. Но и те и другие привыкли говорить и читать на нескольких языках, слушать одни и те же оркестры и платить за выступление одних и тех же артистов. Народы, разделенные армиями и политикой, были объединены культурой.

Точки схождения культур в изобилии и с очевидностью обнаруживаются в крупных художественных собраниях, которые на протяжении последних веков сохранялись различными институциями, продолжающими умножать и развивать свое наследие. Представленные в нашей книге музеи образуют поистине коллективную память: это память Европы, уже чудесным образом объ-



Римское искусство. Конная статуя Марка Аврелия. 161–180. Бронза; высота 424. Рим, Капитолийские музеи

единенной. Мы расскажем историю рождения музеев на рубеже Возрождения и Нового времени как в самой Европе, так и в тех странах, что сформировались под ее непосредственным влиянием. Читатель не найдет здесь выжимку из путеводителей, с легкостью предоставляемых Интернетом, стоит лишь сделать запрос. Зато он познакомится с историей возникновения каждого такого собрания, являющейся также историей общего наследия европейцев, историей семейств, династий, становления гражданского общества и меценатства. Чтобы подстегнуть любопытство и воображение, в каждом из этих музеев мы отобрали по несколько работ, стимулирующих мысль, и это вовсе не обязательно будут самые растроганные шедевры. Ведь музей — отнюдь не безликое вместительное творений, которые в другом месте были бы наделены тем же самым значением. В этом смысле музей являет собой противоположность научному трактату, ибо это место, где посетитель не должен ограничиваться одной лишь табличкой с названием, а вправе спросить себя, почему он оказался перед таким-то произведением, остановившим его и пробудившим в нем раздумья во время прогулки по залам. Иногда доходит даже до того, что гостя музея больше привлекают сами залы, чем развешанные в них картины, выставленные статуи или драгоценности в витринах. И это справедливо, ведь богатый декор окон залов Лувра заслуживает не меньшего восхищения, нежели хранящаяся там живопись Кватроченто! Слепцом был бы тот, кто, оказавшись в том же Лувре или Эрмитаже, не бросил бы взгляд из окна на протекающую мимо реку, как это некогда делали монархи. Маркиз-революционер де Кондорсе изрек: «Суверенный народ — наследник государя», и народ, теперь иногда считающий себя независимым, может утешиться, встав там, где когда-то стояли в задумчивости Людовик XIV или Николай II, еще не ведавший о страшном конце, уготованном ему.

Музей манит и привлекает всякого туриста, который ныне следует по стопам путешественников века Просвещения, совершавших Гранд-тур (Большое путешествие). Современный путешественник, переезжающий из города

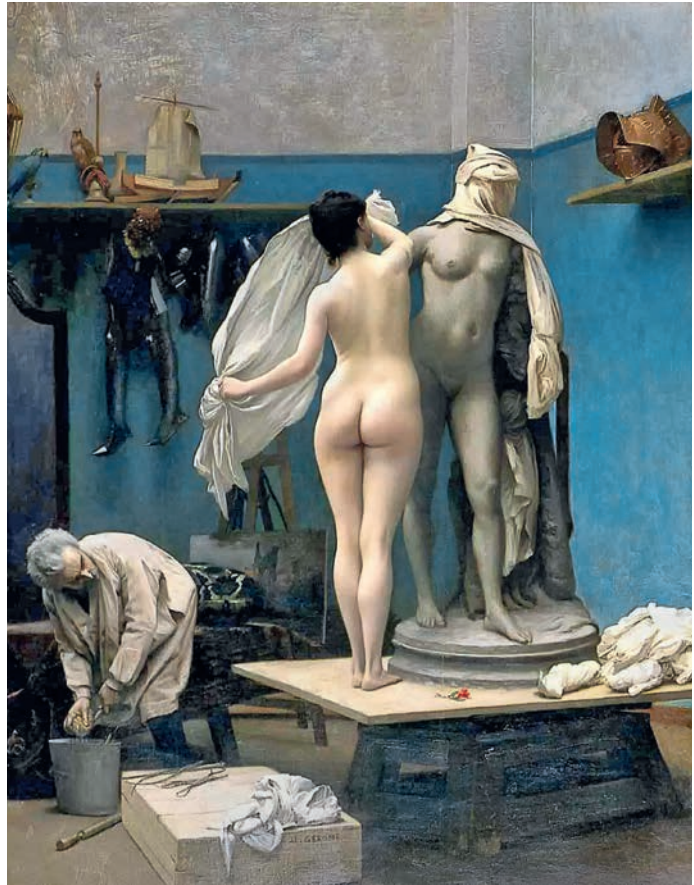
в город, задерживается в музеях, попадающих ему на пути, чтобы предаваться там размышлениям, подобно тому как средневековые ваганты задерживались в библиотеках монастырей и первых университетов. Эта книга развивает тему старинной французской поговорки *Les voyages forment la jeunesse*, гласящей, что молодежь воспитывается в путешествиях, подобно членам средневековых цехов, которые обучались своему ремеслу, перебираясь с задумчивой неспешностью из города в город. И нам всем надо еще много чему поучиться.

**К**расота спасет мир. Когда это сказал папа Иоанн Павел II, все пришли в неописуемый восторг. Но немногие задавались вопросом, откуда эта мысль.

Человек высокой культуры, еще с ранней юности увлекавшийся театром, папа Иоанн Павел II хорошо знал роман «Идиот» Достоевского, где князь Мышкин, прожив безрадостную жизнь, провозглашает: «Красота спасет мир». Афоризм этот приобрел широчайшую известность. Но чем была красота для русского писателя? Действительно, он написал: «Мир спасет красота». Но что такое красота для русского из Санкт-Петербурга? И откуда взялось это выражение? Источником его послужил ни много ни мало святой Августин Гиппонский, учитель Церкви, который о спасении говорит как о следствии *pulchritudo Dei* (красоты Бога). Чем же была *pulchritudo* для него, человека латинской культуры? Наверняка не красотой, как мы ее понимаем сегодня. Если бы вам довелось вдруг встретить древнеримского центуриона — красавца-мужчину, вы ни в коем случае не смогли бы сказать ему, что он *pulcher* (красивый), так как это оскорбило бы его не на шутку, ибо он ощущал себя красивым, но в мужском смысле: как *formosus* (красивый, прекрасный, благообразный, стройный). Не случайно испанцы, язык которых ближе всего стоит сегодня к латыни, по-прежнему пользуются словом *hermoso*, производным от приведенного латинского. *Pulchra* (красива), и даже очень, *puella* (девушка), которую сегодня мы называем изящной. Следовательно, *pulchritudo* есть изящество. Как всегда, святой Августин был прав.

## Красота и гармония

Жан Леон Жером. Окончание сеанса. 1886. Холст, масло; 48 × 41. Частное собрание



Тогда естественно задаться вопросом: «А что такое красота?» Немного найдется слов, объединяющих различные европейские языки. И уж точно, слово «красота» не из их числа. По правде говоря, даже филологам не удастся достичь согласия относительно этимологии итальянского слова *bellezza* (красота), вошедшего в обиход лишь в эпоху средневековой схоластики. Возможно, оно восходит к *bellum* (война), то есть к идее силы, необходимой на войне, или же к позднелатинскому *benelus*, означавшему «хороший, милый» и употреблявшемуся примерно в том же смысле, в каком мы до сих пор говорим «прекрасная, отличная порция спагетти» («un bel piatto di spaghetti»). Кстати, эту словоформу (*bello* — красивый, прекрасный) употребляют лишь итальянцы да

французы, у которых она видоизменилась в *beau*. У англичан, называющих красивого мужчину *handsome* (*hand* — крепкая рука; такая, как у центуриона), а красивую женщину — *pretty* (этимология не ясна), слово *beautiful* (красивый, прекрасный) восходит, очевидно, к французскому языку, означая «полный (*full*) чего-то такого, что вовсе не наше, а пришло из Франции вместе с норманнами». Испанцы же никогда не скажут про даму, что она *hermosa*, предпочитаая прилагательное *linda*, которое могло прийти из греческого или же является производным от латинского *limpidus* (блестящий, прозрачный, чистый, светлый, ясный) либо от древнегерманского *lind* (нежный, мягкий), и нельзя отрицать, что испанцы, являющиеся наполовину латинянами, наполовину готами, свели в этом слове воедино два наиболее востребованных качества женщины — нежность и блеск, яркость. Немцы пользуются, несомненно, более причудливым словом *schön*, происходящим от *Sonne* (солнце), то есть опять-таки от чего-то блестящего, светлого. Внимание: в Древнем Риме быть блестящим отнюдь не почиталось за достоинство, поскольку со словом *lux* (свет) связана роскошь (лат. *luxus* — роскошь, пышность, излишество, неводержанность, распутство), а роскошь строго нормировалась законами республики — в качестве высшей добродетели ей противопоставлялась *elegantia* (элегантность, утонченность), носителями которой выступали *electi* (избранные, выбранные, отобранные), иначе говоря, «отобранные» из списков патрициев, чтобы стать сенаторами, которые одевались в одинаковые белые тоги, украшенные лишь красной каймой.

На самом деле проблема эта восходит, как всегда, к Древней Греции, где господствовало представление о том, что прекрасное должно быть также добрым, хорошим, а чтобы быть добрым, оно должно быть полезным. Этому явлению было дано название *калокагатия* (καλοκαγαθία): подразумевалось, что *калос* (красивое / прекрасное — καλός) должно вследствие того (καί) быть также добрым / хорошим и полезным (*agathos* — ἀγαθός); нечто подобное до сих пор сохраняется также и в Италии, где добрая порция спагетти есть как раз отличная, прекрас-



ная порция. Стало быть, прекрасное таково не только потому, что оно нравится, но и потому, что оно полезно. Подобное понимание прекрасного — да простит мне читатель мое занудство — было подхвачено французским поэтом-классицистом Никола Буало, написавшим в середине XVII в.: *Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable* (Нет ничего прекрасного, кроме правды: только правда приятна).

Понятие это будет перетолковано на полностью противоположное романтиком Альфредом де Мюссе, который два столетия спустя, в 1842 г., напишет:

Лишь в правде красота — нам говорит поэт, —  
Я ж возражу ему, не убоясь глумленья:  
Вся правда в красоте. Иной же правды нет<sup>1</sup>.

Стало быть, прекрасное — понятие спорное, и, пожалуй, права синьора Пина<sup>2</sup>, когда говорит: «Не то красиво, что красиво, а красиво то, что нравится». Синьора Пина наверняка нашла бы подтверждение своим словам у поэтессы Сапфо, утверждающей, что красота на самом деле — это лишь то, что ты любишь. Только вот синьора Пина мало что смыслит в Пифагоре, который рассмотрение этого вопроса помещает в еще более высокие сферы — среди звезд на небесах и музыкальных нот на земле.

По мнению Пифагора, числа образуют взаимное равновесие, которое он именуется словом *ἁρμονία* — гармония: геометрическое отношение между числами «один», «два», «три» и «четыре» образует треугольник *тетрактύς*<sup>3</sup>, из которого рождаются все существующие целые числа. Впоследствии пифагорейцы стали исследовать все гармоничные отношения между числами, установив, что первое число вне *тетрактиса*, «пять», заключает в себе неожиданное равновесие между диагональю и отдельной стороной, что порождает золотое сечение, пользуясь которым, Фидий спроектировал соотношение высоты и ширины фасада Парфенона. С тех пор понятие гармонии стало геометрическим, пропорциональным, музыкальным и этическим. Для нас сегодня гармония — это

равновесие между вещами и элементами вне зависимости от изменчивых смыслов прекрасного.

Каждый человек, даже если он не слишком рационален, пытается найти гармонию в окружающем его мире — хотя бы для того, чтобы постараться понять его. Даже теоретики хаоса занимаются, в сущности, поиском первопричины. Без какой-то упорядоченности — или декларативной неупорядоченности — мир постичь невозможно. Все языки, рождаясь, упорядочивают знаки, будь то язык, на котором мы говорим, музыка, которую мы сочиняем, расстановка мебели в гостиной и даже последовательность подачи блюд на стол. Коллекционер тоже стремится построить собственную гармонию между собираемыми им предметами, которые он приводит в некий «свой» порядок. Та же тенденция присуща и любому музею. Человек, входящий в музей, делает это порой из желания что-то узнать, но гораздо чаще для того, чтобы ощутить эту созданную гармонию.

В этой связи я позаимствую несколько строк у величайшего художественного критика, каким был Шарль Бодлер, правда, слегка переиначив их смысл и применив то, что он говорит о природе, к залам музея:

Лес темный символов знакомыми очами  
На проходящего глядит со всех сторон.  
Как людных городов созвучные раскаты  
Сливаются вдали в один неясный гром,  
Так в единении находятся живом  
Все тоны на земле, цветы и ароматы<sup>4</sup>.

Вот почему в этой книге нас будет интересовать не столько прекрасное, сколько гармония. Музей никоим образом не служит выражением абстрактного прекрасного либо убеждающего прекрасного и уж тем более универсального прекрасного. Музей повествует о гармонии между произведениями и гармонии между произведениями и обществом, где они родились и где их некогда собрали.

А действительно, мы идем в современный музей в поисках правды или прекрасного?





Арнольд Бёклин. Спокойное море. 1887. Темпера, защитный древесный лак; 103 × 150. Берн, Художественный музей

В музей мы идем в поисках памяти и истоков нашей идентичности, которая не обязательно лишь прекрасна. На Западе понятие прекрасного было полностью переосмотрено в лучезарные годы Дученто<sup>5</sup>. То было время, когда Римская церковь боролась с ересью катаров, то есть с группой верующих, пребывавших в убеждении, что Царство Небесное открыто лишь для тех немногих чистых, избранных и совершенных, что далеки от ослепительного сияния богатств, в которых погрязла Церковь, и крайне далеки от позывов плоти и «ужасного соития» вплоть до того, что предпочитают оставаться бездетными, лишь бы не приносить новых жертв Сатане. Однако Дученто сделало ставку на рост рождаемости, вследствие чего плотность населения Европы достигла того уровня, который после страшной эпидемии чумы, поразившей континент в XIV в., был вновь обретен лишь в XVIII в. Церковь была за то, чтобы мир плодился и размножался, и, следовательно, она выступала против катаров. Истину признали пребывающей не только в духе, но и, что существенно, во плоти: Христа стали называть Страдающим по аналогии

со страдающим человечеством. На смену столь излюбленному в византийскую эпоху образу *Christus Triumphans* (Христа Торжествующего), который удобно расположился на Кресте и пребывает лишь в двухмерном пространстве, пришел *Christus Dolens* (Христос Скорбящий) или *Christus Patiens* (Христос Страдающий) — истинный человек с истинной болью. Влияние этого на изобразительное искусство было революционным, и Джунта Пизано создал образец нового изображения Христа на Кресте для доминиканцев как защитников истинной веры. Так родился современный язык живописи. Экспрессия заменила прекрасное. Вся чувствительная живопись Джотто была основана на этом теологическом сдвиге, весь дух поэзии Данте Алигьери идет оттуда.

Этот моральный постулат был диалектически опровергнут милостивым эстетом, перебравшимся из Ареццо в Авиньон и совершившим восхождение на Ветреную гору<sup>6</sup>, чтобы в первой половине XIV в. обнаружить там чистые, свежие, благодатные источники вдохновения. Созерцание великолепных археологических памятников Прованса пробудило в Петрарке раздумья, и он принялся утверждать, что не будь императора Константина и не случись обращения мира в христианство, мы бы по-прежнему жили в окружении античной красоты. Заяви он об этом двумя столетиями ранее, и костра ему было бы не миновать. С Петрарки, нашедшего красоту в античной классике, начался диалектический этап, которым впредь будет отмечена вся история Европы: с одной стороны, тенденция к классичности, сделавшая его (Петрарку) истинным прародителем Ренессанса и, если угодно, всех последующих неоклассицизмов, а с другой, противоположная тенденция к экспрессивности, характерная для барокко, романтизма вплоть до Фрэнсиса Бэкона.

**А**ли-Баба любил всевозможные ценные изделия и собирал их в своей пещере. Но ему и в голову не приходило превратить пещеру в музей. У Платона тоже имелась пещера, но там он хранил идеи, которые, нисходя в конкретную реальность, образуют мир. Для него прекрасное было

Прогуливаясь  
по музею

всего лишь идеей, ставшей зеркалом самой себя, так что Плотин, последний из продолжателей его учения, считал невозможным существование портрета, коль скоро портрет является зеркалом реальности, которая уже есть зеркало идеи. Учителем Платона был Сократ — человек не красивый, но добрый, что явно противоречило идеалу *калокагатии*. И Платону пришла в голову отличная мысль преподавать в прекрасном афинском саду, который был, судя по всему, рощей, посвященной богине Афине, где он встречался со своими учениками. Роща называлась *Hekademia*<sup>7</sup>, и эта Ἑκαδήμεια выходила во внешний двор, украшенный статуями муз. Так рядом с Академией возник *Мусейон* — место отдохновения и интеллектуального созерцания, посвященное дочерям Зевса и Мнемосины — богини творчества и памяти. Муз насчитывалось девять: Клио интересовалась эпической поэзией и, следовательно, историей; Эвтерпа была специалистом по лирической поэзии; Талия насмеялась и заставляла смеяться; Мельпомена пела так, что прошибала слезу; Терпсихора танцевала, лоя кайф; Эрато писала любовные стихи и декламировала, пробуждая желания; Полигимния была музой пантомимы; Урания изучала звезды; Кааллиопа своими бесконечными элегиями ободряла душу; и при этом ни одна из них не занималась продажей картин и скульптур. Все они посвятили себя тому, что мы сегодня именуем исполнительским искусством. Деятельность муз имела рассудочную природу. Изобразительные искусства в нашем современном понимании не имели тогда отношения к музам *Мусейона*.

У скульптора Праксителя и живописца Апеллеса хватало других забот, чем заниматься музами, поскольку, как об этом впоследствии расскажет Плиний, им нельзя было терять времени даром: уже тогда они продавали свои работы по ценам, сопоставимым с ценами современных крупных аукционов, и нередко города залезали в долги, чтобы приобрести их произведения. Пластические искусства, в сущности, оставались искусствами механическими, то есть сделанными руками, а не только при помощи головы. Такое положение дел будет сохраняться на протяжении всего Средневековья вплоть до ренессансной «смены передач».



Сад Академа посещал в качестве ученика и Аристотель, который впоследствии рассказывал взад и вперед вместе со своими учениками-перипатетиками<sup>8</sup> и имел удовольствие воспитывать Александра Великого. Александр, выступавший спонсором скульптора Лисиппа, в 332 г. до н. э. основал город Александрию, где несколькими годами позже Птолеми основали *Музейон*, который был совершенно иным, нежели афинский, располагавшийся под открытым небом: он представлял собой строение из камня, превратившееся в настоящее учреждение и существовавшее параллельно со знаменитой библиотекой. Так появился первый музей, где наряду с собиранием материалов уже велись научные исследования и впервые, пусть и с небольшой погрешностью, была вычислена длина окружности земного шара.

Именно тогда сформировалась устойчивая типология музея, и по сей день характерная для учреждений, восходящих к ней: подлинный музей занимается собиранием, хранением, изучением и исследованием материалов. С музами он тоже сохраняет свою связь, поскольку их мама, Мнемосина, скрыто присутствует в нем, выступая

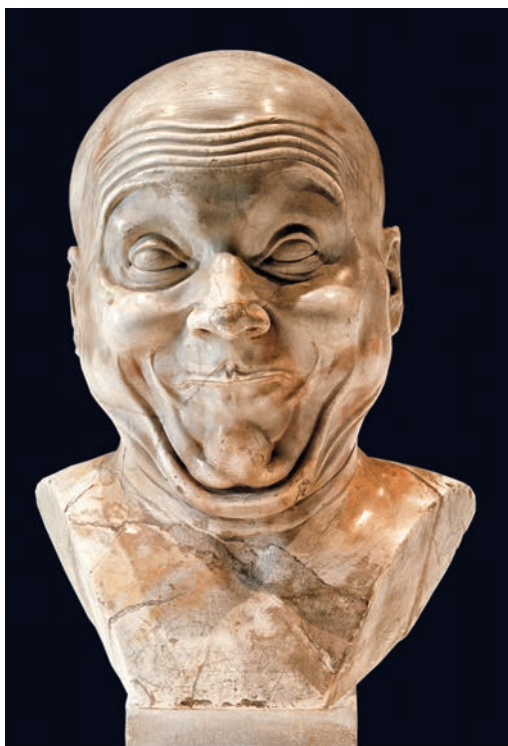
Питер Пауль Рубенс и Ян Брейгель Младший. Зрение, из серии Пять чувств. 1617. Доска, масло; 65 × 109. Мадрид, Прадо



его покровительницей. Так обстояло дело в прекрасном международном городе Александрии.

Затем Восточное Средиземноморье оказалось завоевано римлянами. Рим изначально был аграрным краем, крестьяне которого сделались воинами и принялись захватывать земли вокруг речушки Тибр. Чтобы хранить память, древнему римлянину хватало небольшого домашнего алтаря с изображениями ларов и пенатов. Римлянин был человеком практичным и, пожалуй, даже простодушным. Он завоевал Грецию, совершенно не подозревая, что *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*, как в I в. до н. э. написал поэт Гораций («Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, / В Лаций суровый внеся искусства»<sup>9</sup>). В эпоху завоевания Греции Римом перед ее обаянием не устоял даже Цицерон: он расширил сады своей виллы в Формии, оставив там открытое пространство, названное им Академией на манер афинской и украшенное скульптурами, которые он со знанием дела и за немалые деньги приобрел в Греции. Во время триумфов в честь побед римского оружия провозились повозки, груженные награбленной добычей, которая затем продавалась с торгов. Художественный рынок возник и на полуострове центурионов. Действительно, в скором времени в Мессинском проливе затонули корабли одного торговца-антиквара, благодаря чему мы не так давно вновь обрели бронзы из Риаче.

Средневековые совершенно не интересовались музеями, а с верой собирали лучшее, созданное в ту эпоху, в новом храме — соборе. Затем у нашего доброго Петрарки сформировалось новое мироощущение. Античность вышла на первый план как образец классичности, которую необходимо было обрести заново, причем она, эта классичность, проявлялась не только в сохранившихся кодексах, но и в антикварном вкусе, ставшем настоящей страстью феодальных дворов в эпоху Кватроченто. Античность возрождалась со страстью, с которой государи, будь то крупные или мелкие, относились к своим личным сокровищам. В Риме в 1432 г. Леон Баттиста Альберти попал в фавор к венецианцу Кондольмеру, папе Евгению IV, а от следующего папы Николая V он получил задание



восстановить акведуки; были начаты раскопки, которые возвратили одновременно проточную воду и античность, брызнувшую из-под земли вместе со струями вод. В Венеции, на родине всякой торговли, уже обогатившейся добычей, захваченной в Константинополе в виде скульптур римских коней, которые были установлены на соборе Святого Марка, и группы тетрархов, украсивших угол сокровищницы той же базилики, началась история частного коллекционирования: у истоков этого явления стоял византийский кардинал Василий Виссарион, завещавший после смерти свое огромное книжное собрание нарождающейся тогда Библиотеке Святого Марка (Библиотека Марциана). В те же годы Козимо Медичи Старый перевез во Флоренцию богатую библиотеку разорившихся венгерских королей, соединив ее с текстами, собранными Подджо Браччолини и его единомышленниками, и образовав в итоге Библиотеку Святого Лаврентия (Библиотека Лауренциана), а его наследники финансировали

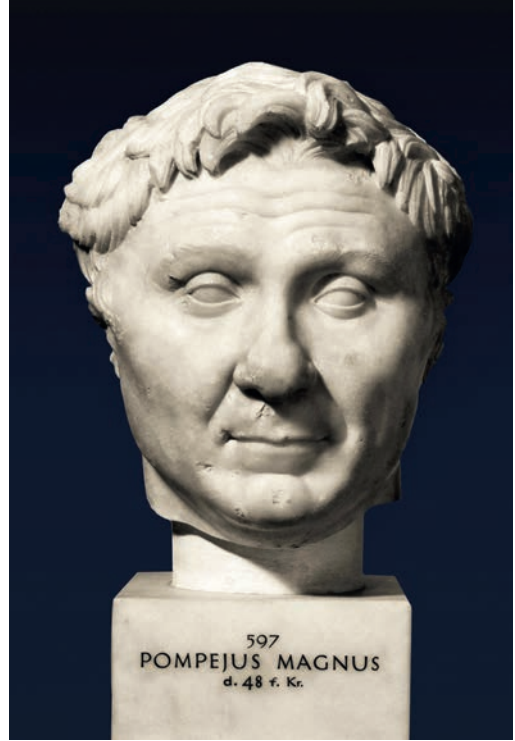
**Франц Ксавер Мессершмидт.**  
Хитрый шут, номер 35 или 37  
из серии **Характерные головы**. 1770.  
Алебастр с легкими серыми пятнами;  
высота 42. Вена, Австрийская галерея

**Генри Мур.** Голова-шлем номер 2.  
1950. Венеция, Международная галерея  
современного искусства в Ка'Пезаро



Египетское искусство, Амарна. Бюст царицы Нефертити. Новое царство (XVIII династия). Известняк и раскрашенный гипс; высота 50. Берлин, Египетский музей

Римское искусство. Портрет Помпея. 5 г. до н. э. Мрамор. Копенгаген, Новая глипшотека Карлсберга



строительство базилики Святого Лаврентия (Сан Лоренцо). В Милане, чтобы не отставать от них, представители династии Сфорца продолжили собирание великолепно иллюстрированных бургундских манускриптов, начало чему положили Висконти. Наконец, во Флоренции столетие спустя, в 1575 г., Фердинанд I, великий герцог Тосканский, открыл для избранной публики собрание Уффици. Публичный *Музейон*, основанный в Александрии Египетской, переместился с Нила на берега Арно. В дальнейшем он перенесется на берега Тибра, Сены и Темзы.